

# MÚSICA MÁS ALLÁ DE LA ÉTICA<sup>93, 94</sup>

ALBRECHT RIETHMÜLLER

**Resumen:** A lo largo de la historia, numerosas teorías sobre la música —tanto propiamente musicales como filosóficas, teológicas, sociológicas o políticas—, han compartido la convicción de que la música mueve o influye notoriamente a quienes la escuchan, en un sentido ético o moral. En la época moderna, la música de Beethoven llegó a considerarse el *summum* de esta creencia. Sin embargo, ya en la Grecia Antigua, un pequeño grupo de filósofos rechazaron esta conexión entre música y ética. Este ensayo, una versión reducida de una intervención en 1997 en el congreso IMS de Londres, es un recordatorio de aquella alternativa teórica sobre la música, hoy prácticamente olvidada.

**Abstract:** Throughout history many theories concerning music —whether musical, philosophical, theological, sociological, or political— share the conviction that music moves or tangibly influences its audience in an ethical or moral way. In modern times Beethoven’s music became the embodiment of this belief. Beginning in Greek antiquity, a small group of philosophers rejected this linkage between music and ethics. The essay, a revised version of a paper delivered in 1997 at the IMS congress in London, is a reminder of this all-but-lost, alternative theoretical approach to music.

**Palabras clave:** música, *ethos*, placer, formalistas, política

**Keywords:** *music*, “*ethos*”, *enjoyment*, *formalists*, *politics*

Los dos conceptos opuestos referidos a la música desde la Antigua Grecia —ética y placer—, no han sido reconocidos en igualdad de condiciones. Aunque los oyentes, tanto de la cultura de élite como de la popular, han aceptado que el placer es una de las características centrales de la música, una amplia mayoría de teóricos musicales, educadores y estetas, han ligado la música a lo largo de la historia con el perfeccionamiento ético. El título “Música más allá de la ética” refleja la perspectiva menos dominante —la puesta en cuestión de la interrelación entre música y ética— tal como aparece en varios escritores antiguos que propugnan la disociación entre lo musical y lo moral. Este breve ensayo examina los posibles efectos de esta posición minoritaria, tanto en la musicología tradicional como en la nueva musicología.

I. LA DOCTRINA: LA MÚSICA REFINA LAS COSTUMBRES. Plagado de asombrosas definiciones y explicaciones, el *Dictionnaire des idées reçues* de Gustave Flaubert no olvida mencionar la música: “Musique. Fait penser à un tas de choses. Adoucit les moeurs. Ex.: ‘la Marseillaise’” (Música. Hace pensar en muchas cosas. Refina las costumbres. Ejemplo:

---

<sup>93</sup> Traducción de Daniel Martín Sáez, fundador del Proyecto ACTRAM. Grupo de trabajo para la traducción y edición de textos de historiografía musical, musicología y ópera: [www.sinfoniavirtual.com/actram](http://www.sinfoniavirtual.com/actram)

<sup>94</sup> El título original de este artículo de Albrecht Riethmüller es “Music beyond Ethics” y fue publicado en *Archiv für Musikwissenschaft*, 65. Jahrg., H. 3. (2008), pp. 169-176.

‘La Marseillase’). Esta es quizá una de las caracterizaciones de la música más curiosas que uno puede encontrar.<sup>95</sup> Teniendo en cuenta que la colección de Flaubert está conformada en gran medida por citas de opiniones, parece acertado preguntarse si él mismo estaba convencido del poder ennoblecedor de la *Marseillaise*. La cita supone la comunión entre música y ética. El modelo de Flaubert no proviene de obras maestras operísticas o sinfónicas, como podría esperarse, sino de un himno nacional; una canción muy simbólica, tan simple como popular, y un verdadero ejemplo de *música política* que a lo largo de la historia, y junto con la educación musical,<sup>96</sup> ha sido de hecho el caballo de batalla central en la alianza entre música y moral. No sabemos cómo recibieron estas palabras sobre la música sus lectores de finales del siglo XIX. Sugerir ese himno como un paradigma musical —los antiguos griegos habrían llamado a esto *nomos* (*vóμος*: ‘melodía principal’, homónimo de ‘ley’)— o definir la música fundiéndola con la ética, no es sólo una hipótesis ingeniosa, sino también la expresión de una convicción derivada de la Antigüedad, que abarcó más de dos siglos y medio; una creencia compartida tanto por aficionados como por músicos profesionales, por entusiastas de la música y por no-músicos. Filósofos, politólogos, políticos y, en particular, teólogos y pedagogos, han mantenido a lo largo de la historia que la música y la ética se encuentran unidas y, aún más importante, han convencido a otros de eso mismo una y otra vez.

Se dice que el estado de la humanidad mejora a través de la música; la música no sólo capacitaría, sino que educaría a los individuos y los mantendría unidos para vivir en comunidad. La música sería un alimento mental y espiritual, un poder edificante y educativo. En comparación con los deportes (movimiento de cuerpos), la música (movimiento de sonidos), formaría parte de una esfera más elevada. En casos extremos, nos topamos con la idea de que la música elevaría realmente al hombre a un reino superior, transformándolo en una nueva especie de ser humano.

Platón y otros señalaron a Damón de Atenas como especialista de lo que hoy llamaríamos “teoría del *ethos* musical”,<sup>97</sup> una teoría que trataba sobre la música en general y, en particular, sobre aquellos aspectos que tenían que ver con su funcionamiento interno. Platón, principalmente, abordó ese tópico en sus escritos políticos, *Politeia* y *Nomoi*. Una generación después, Aristóteles establece claramente, al inicio del libro III de su *Política* (1337a10), que el legislador, y no el músico o el musicólogo,

---

<sup>95</sup> Ver ALBRECHT RIETHMÜLLER, “Stationen des Begriffs Musik” (1985), *Annäherung an Musik*, ed. I. Brendts, M. Custodis, y F. Hentschel, Stuttgart, 2007, pp. 11-45. El *Dictionnaire* es una reunión o montaje de citas más que de definiciones. Fue escrito antes de 1880.

<sup>96</sup> Cf. WARREN D. ANDERSON, *Ethos and Education in Greek Music: The Evidence of Poetry and Philosophy*, Mass, Cambridge, 1966.

<sup>97</sup> Cf. ANNEMARIE NEUBECKER, *Altgriechische Musik*, Wissenschaftliche Buch, Darmstadt, 1977, pp. 18f y 130f.

es el encargado principal de educar y formar el *ethos* de los ciudadanos.<sup>98</sup> En los escritos de Aristóteles, la teoría del *ethos* musical debe entenderse en el contexto del papel que juega la música en la existencia del hombre, y en su utilización en la educación propia del Estado, o en el poder de los efectos musicales. Dicho en pocas palabras, la doctrina establece que la música imita, representa y expresa “carácteres” (*ἦθη*) en sus escalas y ritmos, a través de los cuales forma, educa y ennoblece (i. e., refina) el carácter del hombre. (Comúnmente, el término griego “ethos” —*ἦθος*— se traduce a las lenguas modernas con otra palabra griega, “carácter”.) La música que logra estos objetivos se considera valiosa, útil y ética, mientras que las melodías y ritmos que no lo consiguen, se consideran perjudiciales. Durante veinticinco siglos, una miríada de representantes ha defendido esta creencia en un sinnúmero de variantes, parámetros y paradigmas distintos. Todos los enfoques moralistas de la música y las concepciones occidentales de la ética en la música hunden sus raíces en esta antigua doctrina. Ni las instituciones eclesiásticas ni las estatales se han sentido obligadas a abandonar esta postura, y la teoría musical, la educación musical y la musicología tampoco se han atrevido a oponerse a ella o cuestionarla de manera contundente.

Por su parte, sistemas estatales tiránicos y fundamentalistas, sin perjuicio de lo pervertidos que hayan sido, han mostrado una gran simpatía por este concepto ético de la música; las democracias son menos aptas para confiar en él, debido a la necesidad de mantener la libertad de expresión artística. Los sistemas que se adhieren al carácter ético de la música están alerta, generalmente, para prohibir toda música considerada inmoral. Así ha ocurrido en estructuras estatales y eclesiásticas desde la Antigüedad y la Edad Media hasta el presente, como puede verse en los países comunistas, la Alemania Nazi, Irán o en áreas dirigidas por los talibanes. Por otra parte, las catástrofes del siglo XX —las guerras mundiales y el Holocausto—, han llevado a muchos artistas y compositores a examinar las posibilidades éticas de la música con renovada intensidad.

II. LA REFUTACIÓN DE LA DOCTRINA. Teniendo en cuenta que la música no se considera solamente bella, sino también noble y buena, difícilmente podría alguien negar esas cualidades éticas aceptadas con tanto énfasis. Sin embargo, poco después de aparecer esta doctrina, una minoría apenas tenida en cuenta, y raramente conocida, rechazó suscribirse a ella (acaso iniciada con los sofistas). Aunque la oposición a esta doctrina quizá se manifestó más vivamente en la Antigüedad, Kant mantuvo la separación de la ética y la moral, por una parte, y la estética, por otra, aunque su intención no era realizar una clara demarcación entre la música y su carácter supuestamente ético. Nietzsche situó la música,

---

<sup>98</sup> Cf. ALBRECHT RIETHMÜLLER, “Die Musiksoziologie des Aristoteles” en *Die Musik des Altertums* en *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, i, Laaber, 1989, pp. 216-37.

hasta cierto punto, “más allá del bien y del mal” en sus últimos años.<sup>99</sup> Y entre los *dandies* y los bardos de la decadencia europea *fin de siècle*, pueden encontrarse también indicios de una renuncia a la ética musical. A pesar de estos ejemplos de revuelta, la corriente general de la musicología ha sido la de no cuestionar, criticar o re-evaluar la doctrina primitiva.

Hermann Abert denomina “antiguos formalistas griegos” a aquellos que rechazan la filiación entre la música y la ética. El subtítulo “Una contribución a la estética de la música en la antigüedad clásica” de su disertación *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik* (1899), refleja su conciencia del gran cisma acaecido en la estética —entre *Inhalts-* y *Formalästhetik*— en la segunda mitad del siglo XIX, y su activa participación en este debate crítico. Su autor remarca la deplorable falta de escrutinio sobre el tema, objetando que “un caprichoso gesto del destino” sea el responsable de esa discrepancia entre las fuentes primarias bien documentadas, que soportan la teoría ética, y los “escasos fragmentos” existentes de fuentes posteriores, respaldando la posición formalista.<sup>100</sup> Encontramos un patrón similar en otros casos: la filosofía idealista de Platón se conserva más o menos completamente, mientras que los escritos sobre el materialismo en la antigua Grecia se han perdido casi enteramente; de las docenas de libros escritos por su poderoso rival, Demócrito, sólo conservamos unos pocos fragmentos. Sin embargo, son poderosas estructuras a lo largo de la historia, y no meras casualidades, o el arbitrario capricho del destino, las que pueden explicar este estado de cosas.

Aunque los estudiosos citan a menudo a Abert (la mayoría es incapaz de conseguir los textos originales griegos), casi todos ignoran el conjunto de fuentes textuales de los formalistas. Hasta ahora, los musicólogos, incluyendo a los especialistas en la música griega, investigan una de las partes y, en la mayoría de los casos, ignoran la otra. La poquísima atención que se ha prestado a los textos de los denominados formalistas queda perfectamente ilustrada en el excelente catálogo de fuentes del RISM de Thomas J. Mathiesen (B XI, 1988); intencionadamente o no, los formalistas han quedado excluidos.<sup>101</sup> Los textos relevantes tampoco están incluidos en los dos volúmenes de las traducciones inglesas, *Greek Musical Writings* de Andrew Barker (Cambridge University Press, 1984 y 1989),<sup>102</sup> una de las más importantes

---

<sup>99</sup> Cf. ALBRECHT RIETHMÜLLER, “Nietzsches Zweifel am Nutzen der Ethik für die Musik (*Jenseits von Gut und Böse*, & 255)” en *Intermedialität*, ed. G. Schnitzler y E. Spaude, Freiburg i. Br., 2004, pp. 373-81.

<sup>100</sup> HERMANN ABERT, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1899, p. 39.

<sup>101</sup> Inversamente, Mathiesen es el editor general de la serie de libros *Greek and Latin Music Theory*, University of Nebraska Press, en la que D. D. Greaves, utilizando fuentes materiales adicionales, editó y publicó su traducción del *Adversus musicus* de Sexto Empírico en 1986.

<sup>102</sup> Ni *De musica* de Philodemos, ni *Adversus musicos* de Sexto Empírico, son tenidos en cuenta. Del último, en el vol. I, p. 30, sólo se traducen doce líneas. Éstas no

coleccionistas en la actualidad. Es como si aún viviésemos bajo el yugo de la patrística, donde los oponentes eran prácticamente censurados, declarados ajenos al campo o etiquetados como no-expertos. Los comités de ética están apareciendo hoy por todas partes. ¿Estarán esperando entre bambalinas los expertos en actividades musicales inmorales?

Tres fuentes principales reflejan la resistencia central a la teoría del *ethos* en lo que respecta a la música. La fuente más antigua, aunque constituya solo un pequeño fragmento, es el *Papiro de Hibeh sobre Música*, aproximadamente del año 400 a. C. El segundo es *De musica* de Filodemo (en tan mal estado que es casi imposible reconstruir este texto del siglo I a. C.), y el tercero es el libro IV del *Adversus mathematicos* (“Contra los profesores”), intitulado *Adversus musicos* (“Contra los músicos”), del antiguo filósofo escéptico Sexto Empírico, que vivió en la segunda mitad del siglo II d. C. Por extrañeza que parezca, este libro, completamente conservado, es la fuente menos conocida y analizada de las tres citadas. Por lo que he observado, sólo unos pocos musicólogos han leído el libro, y algunos ni siquiera conocen la existencia de su autor.

III. RECHAZO DE LA “MÚSICA Y/COMO *ETHOS*”. En esta breve exposición no es posible delinear adecuadamente los diferentes métodos y contextos filosóficos de las escuelas antiguas. En los siguientes tres puntos ofreceremos una visión resumida de estos teóricos olvidados, sobre todo de Sexto Empírico.

1. La palabra *logos* (λόγος), en sus múltiples acepciones, como *palabra*, *ratio* y *razón*, fue de una importancia primordial en la teoría musical griega, y en los tiempos modernos forma parte de la base de muchos conceptos, incluyendo la lógica musical (J. N. Forkel y H. Riemann). A través del *logos* (en el sentido de *palabra*), todos los pensamientos, significados y semánticas están comunicados, dando como resultado la idea de que palabra y lenguaje tienen sus precedentes en el sonido y la música. La palabra era y sigue siendo la piedra de toque esencial en la que descansa la pedagogía y la educación. Los formalistas mantenían, en primer lugar y ante todo, que las palabras (λόγοι), y no los sonidos o las melodías, eran las que daban forma al carácter del hombre. Filodemo defendía que *melos* (μέλος: melodía, tono, canción o, en un sentido amplio, música) es *alogos*, lo que significaría literalmente *sin-palabras*, *sin-discurso* o *indecible*, y que se utilizaba principalmente en el sentido de *irrazonable* e *irracional*. La construcción del carácter, para bien y para mal, se lograría a través de la palabra y el discurso, y no del *melos* o la música. De manera más precisa, éste era el argumento: μέλος, καθό μέλος ἄλογον (“la melodía, en tanto que melodía, es *alogos*”).<sup>103</sup> Dicho de otra

---

representan los argumentos de Sexto Empírico, sino que se refieren al enfoque de Pitágoras. Sólo el breve *Papiro de Hibeh sobre Música* es traducido (vol. I, pp. 184f.).

<sup>103</sup> PHILODEMOS, *De musica*, ed. I. Kemke, Leipzig, 1884, p. 65 (línea 11f.); cf. SEXTO EMPÍRICO, *Adversus musicos* (libro VI de *Adversus mathematicos*), ed. y trad. de R. G. Bury, Londres y Cambridge, 1949, sección 20. [SEXTO EMPÍRICO, ‘Contra los

manera, no forma parte de la naturaleza (*ου φύσει*) del *melos* o la música formar parte del proceso del *ethos* y sus valores. Encontrar elementos de carácter (*ἦθος*) en la música es sólo cuestión de creencias y opiniones subjetivas (*δόξαι*). (La percepción sensitiva —*αἴσθησις*— era tomada por los epicúreos generalmente como *alogos*.) Sin duda, este es uno de los argumentos más lógicos e importantes contra la ética musical.

2. Al alejarse de la música como ética, los formalistas enfatizaron en su lugar el disfrute, el deleite y el placer (*τέρψις, ἡδονή*).<sup>104</sup> Desde la Antigüedad, los principios hedonísticos relativos a la música han propiciado innumerables argumentos y percepciones que han ido apareciendo y desapareciendo con el paso de los siglos. Por diversos motivos, la gran mayoría de teóricos y estetas han preferido pasar de largo ante ellos, minusvalorando así su dimensión beligerante. En sus esfuerzos por relegar la aceptación de poderes sobrehumanos, incluso divinos, en la música, haciéndola de ese modo capaz de elevar al hombre, mental y espiritualmente, a reinos de existencia superiores, han tendido a evitar reflejar elementos como los gustos y placeres musicales de las audiencias masificadas, la sensualidad y las emociones de base, el cuerpo humano, las salas de baile, las discotecas, la música *techno*, e incluso las energías sexuales liberadas por ciertos ritmos. Sólo por medio de la sublimación ética, los austeros y rigurosos teóricos han tolerado que los modos sublimes de placer sean parte de lo sagrado, el folk y el arte musical. Las dicotomías irreconciliables entre arte y entretenimiento, música clásica y popular, testimonian la persistencia de este conflicto. La lucha contra *hedone* (el placer) como el objetivo de la música, se remonta a Platón, y es precisamente este conflicto, tan importante desde el punto de vista sociológico como del estético, el que otorga menor *status* a los oponentes de la “ética musical”. Discípulos de la doctrina ética vieron ciertos tipos de música (en la época medieval, *musica lasciva*) como diabólica, condenando a sus defensores al azote, y a inicios del siglo XIX, el acelerado *vals* llegó a ser objeto de vigilancia por parte del inspector de costumbres morales. Debido a que la “música como placer” está lejos de ser necesaria o una fuerza útil en la vida y la sociedad, Abert llegó a entender a los formalistas como los fundadores de una teoría puramente estética de la música,<sup>105</sup> en el sentido de una consiguiente concepción estética de la autonomía artística.

3. El aspecto más destacable del *Adversus musicos* de Sexto Empírico es la aplicación del método aporético del antiguo escepticismo a la música, un ejercicio único en toda la historia musical. A diferencia de aquellos que

---

músicos’, *Contra los profesores*, libro VI, trad. de Jorge Bergua Cavero, Gredos, Madrid, 1997.]

<sup>104</sup> Cf. G. LOB, *Terpsis und Ethos. Antikes Musikverständnis zwischen Unterhaltung und Erbauung*, M. A. tesis, University of Freiburg i. Br., Philosophische Fakultät I, 1989, sin publicar.

<sup>105</sup> HERMANN ABERT, *op. cit.*, p. 43.

intentaron “mostrar, de una forma bastante dogmática, que el aprendizaje de la música no es necesario para la felicidad, sino más bien perjudicial, y demostrarlo a base de poner en tela de juicio las afirmaciones de los músicos y considerar sus principales razonamientos como rebatibles”, Sexto Empírico derriba los supuestos fundamentales de los teóricos musicales (*ἀρχικαὶ ὑποθέσεις*), haciendo naufragar así la música en su conjunto.<sup>106</sup> Con ello, su intención no es destruir la música como fenómeno (los escépticos aceptan la existencia de cosas fenomenológicas), sino dismantelar las teorías y las especulaciones relacionadas con ella. Ofrece decenas de ejemplos que abordan el importante papel de las emociones y que cuestionan si los músicos que han recibido una educación musical poseen más juicio o un entendimiento más profundo, o han sentido la música con mayor profundidad que la gente ordinaria (*ιδιώταις*). Como cabría esperar, sus argumentos niegan a la música toda capacidad para ennoblecer éticamente a los hombres o mejorar su carácter. Cuestiona que ciertos tipos de melodía puedan formar el carácter del alma (*ἠθοποιεῖν τὴν ψυχὴν*)<sup>107</sup> y refuta la teoría de que sólo las personas educadas por músicos son buenas.<sup>108</sup> Citando la idea de que la música provoca que la mente emule la virtud, porque la música no es sólo sonido que cause placer, sino que también se emplea en la alabanza solemne de los dioses,<sup>109</sup> continúa rechazándola implícitamente con el siguiente argumento: “Así como el ruido del trueno, según dicen los epicúreos, no señala la aparición (*ἐπιφάνεια*) de dios alguno —aunque tal es lo que suponen los ignorantes y supersticiosos—, puesto que un ruido similar se produce cuando otros cuerpos entrechocan de igual manera, como la rueda del molino cuando gira o las manos al aplaudir ruidosamente, del mismo modo las melodías musicales (*τὰ κατὰ μουσικὴν μέλη*) no son por naturaleza (*οὐ φύσει*) tales o cuales, sino que somos nosotros los que las suponemos así o así”.<sup>110</sup> Uno debería recordar estas palabras mientras lee a los partidarios de la teoría del *ethos* musical. Muchas personas, musicólogos incluidos, todavía están inclinadas a escuchar la epifanía de los dioses cuando enlazan sus ideas éticas a la música. Bajo los auspicios de la “religión del arte”, la música sacra y profana de los siglos XIX y XX fueron consideradas de ese modo. Asociaciones de todo tipo han sido sobreimpuestas a la música. Estas opiniones (*δόξαι*) y convicciones basadas en asunciones arbitrarias se deberían considerar como ideologías del presente, pues no dejan de estar

<sup>106</sup> SEXTO EMPÍRICO, *Adversus mathematicos* VI, 4-5. [SEXTO EMPÍRICO, ‘Contra los músicos’, VI, 4-5, *Contra los profesores*, trad. de Jorge Bergua Cavero, Gredos, Madrid, 1997.]

<sup>107</sup> Cf. *ibíd.*, VI, 30 y 36.

<sup>108</sup> Cf. *ibíd.*, VI, 29.

<sup>109</sup> Cf. *ibíd.*, VI, 18.

<sup>110</sup> *Ibíd.*, vi, 15, trad. de D. D. Greaves, op. cit., pp. 141 y 143. [SEXTO EMPÍRICO, ‘Contra los músicos’, VI, 4, 20, *Contra los profesores*, trad. de Jorge Bergua Cavero, Gredos, Madrid, 1997.]

basadas en un cierto tipo de simbolismo que Sexto Empírico llamaría supersticioso.

IV. CALLEJÓN SIN SALIDA. Los escritos antisemitas de Wagner, por decirlo diplomáticamente, no le sitúan bajo una luz éticamente favorable. Dos semanas después de toparse en clase con los párrafos iniciales de *Das Judentum in der Musik* (1850, segunda edición 1869), una joven estudiante de musicología afirmó que no podría soportar volver a escuchar *Tristan und Isolde*. Incapaz de separar las convicciones y comportamientos de Wagner de su creatividad musical, rechazaba la coexistencia de su genio musical y su imperfección de carácter. El vínculo tan extendido entre ambos depende sin duda de la celebrada, y sin embargo precaria, interconexión entre biografía y obra. O quizá descansa subconscientemente sobre el miedo irracional de que alguien que ha publicado panfletos antisemitas también pueda estar componiendo música antisemita, lo que nos lleva de nuevo a una común y errónea presuposición sobre el artista y su obra. Creer en las notas musicales antisemitas es tan absurdo como creer en las filosemitas. Pero si las notas son incapaces de expresar algo así, entonces la idea de que los sonidos en sí mismos son éticos comienza a tambalearse.

Un proverbio alemán afirma lo siguiente: “Wo Musik ist, da lass’ dich ruhig nieder, / böse Menschen singen [kennen] keine Lieder” (donde hay música, puedes calmarte, / las malas personas no cantan canciones). Pero todos sabemos que Hitler y Stalin, a pesar de su naturaleza perversa, eran amantes de la música, igual que otros tantos millones de oyentes y aficionados. Más exactamente, disfrutaban de la música como cualquier otro, sin que ésta fuera capaz de transformarlos en mejores individuos o supusiera un obstáculo a sus crímenes. Incluso las SS tenían su propio *Liederbuch*. Pero el proverbio connota algo más: para ser buena persona, tú mismo debes cantar, no basta con escuchar. Sin embargo, aunque sea cierto que el perro ladrador es poco mordedor, uno no puede cantar todos los días de su vida ininterrumpidamente. Y si las emociones que despierta la música realmente pudieran ayudar al hombre a mejorar éticamente, entonces uno debería concluir que dos países tan orgullosos de su tradición musical, desde Bach, Mozart y Haydn hasta Beethoven, Schubert y Brahms, se deberían haber beneficiado de ello. O, por decirlo sin rodeos, si el efecto de la música es absolutamente ético, entonces los países que produjeron tantas obras maestras durante dos siglos, Alemania y Austria, difícilmente podrían haber organizado y llevado a cabo el Holocausto. Viendo al Dr. Goebbels en una película propagandística estrechando la mano a Furtwängler, su director estrella, después de una interpretación de la *Novena* de Beethoven, en un auditorio festivamente adornado con la esvástica, le hacen a uno dudar. Durante toda su existencia, los nazis nunca se cansaron de resaltar la naturaleza ética de la música.

Poner en cuestión las cualidades éticas de la música de ningún modo significa minusvalorar, por ejemplo, los importantes esfuerzos y

evidentes éxitos que ha logrado la terapia musical con niños autistas. Pero esta asistencia médica, que en muchos casos ayuda a las personas a reaccionar ante nuevos sonidos, está lejos de ser música entendida como forma de arte, enfocándose más bien en la música en la medida en que es capaz de incitar emociones. Por lo tanto, el uso de la música en la terapia es un acto ético sin que ello implique que la música tiene poderes éticos. Uno puede negar el presunto vínculo inherente entre música y bondad, o rechazar la improbable creencia de que la música como tal puede influir en el carácter humano, para bien y para mal, por razones éticas. Cuando los estudiantes juegan sin darse cuenta con estos problemas emocionales, uno debería echar al menos una mirada cautelosa, lo que no significa que debamos regañar a los poetas por hacerlo. Al menos, los mejores verán los dos lados de la moneda, como en *Medida por medida* (IV, 1): “La música tiene con frecuencia tal encanto, / que puede hacer bueno al malo, y hacer daño al bueno”.